



ARQUITECTURA Y ROMANTICISMO EN ESPAÑA

Pedro Navascués Palacio

A. M. F. V.

I

La relación entre Arquitectura y Romanticismo plantea serios problemas de interpretación a la hora de adjetivar como romántica una determinada arquitectura. La usual escala de valores románticos que destila la literatura, la música o la pintura no tiene una aplicación directa en el campo de la arquitectura. Ello vuelve a poner de manifiesto que la arquitectura es algo más que una de las Bellas Artes dada su dependencia, material y formal, de todo un complejo proceso que va desde el proyecto a la construcción, que impide expresar con la misma espontaneidad aquellos rasgos fugaces que, en cambio, hacen posible el boceto pictórico, el impromptu musical o el verso rápido, tan característicamente románticos. Pintura, música y literatura cuentan, por otra parte, con unos medios expresivos aptos para la descripción matizada de un modo absolutamente personal. Por el contrario, la arquitectura, en su estática condición, escapa a ese intimismo narrativo para acabar siendo una realidad en el tiempo como resultado de un esfuerzo colectivo. Esto no sucede con el poeta, el músico o el pintor, quienes llevan consigo su obra, obra de la que ellos mismo son sus primeros intérpretes, obra pensada y salida de sus propias manos sin que el espacio o el tiempo hagan perder frescura a la idea primera en el breve trayecto que media entre la mente y la mano. La arquitectura, en cambio, necesita de muchos mediadores y varios intérpretes. Está sujeta a unas leyes físicas que no puede transgredir, depende muy estrechamente de una determinada dotación económica y ha de cumplir un programa de necesidades de forma ineludible.

No quiero con ello negar la posibilidad de una arquitectura romántica, pero sí advertir sobre su distinta condición y participación en el concierto



romántico de tal modo que necesita una particular exégesis. Frente a la estructura argumental de toda composición romántica, que nos permite ir desde la introspección autobiográfica y subjetiva del artista hasta lo que de universal hay en la Naturaleza, la arquitectura no puede expresarse en los mismos términos. Su lenguaje es puramente abstracto y tan sólo sus valores simbólicos, adquiridos con el tiempo al reconocer en unas determinadas formas un reflejo circunstancial, pueden ser tenidos con propiedad como románticos. Si entendemos la arquitectura como símbolo podremos entonces hablar de romanticismo arquitectónico. Esto, sin embargo, entraña nuevas dificultades que explican la carencia de estudios sobre arquitectura romántica, a la que siempre se ha preferido abordar desde una más fácil y botánica consideración estilística. Es decir, resulta más sencillo hablar del «gothic revival», del pintoresquismo, del «Rundbogenstil», del neorrenacimiento, del eclecticismo, etc., que de arquitectura romántica ya que esto obligaría a un replanteamiento de la metodología formalista tradicional. Si alguien escribe hoy sobre arquitectura romántica siempre se producirá un silencio previo para ver qué obras y qué arquitectos se incluyen bajo aquel epígrafe pues no todos entendemos lo mismo. Por el contrario, si hablamos de pintura o música románticas todos estamos prácticamente de acuerdo y seguros sobre quiénes son sus protagonistas, las obras más significativas, los episodios más característicos, incluso las diferencias profundas que existen entre unos y otros románticos, tal y como se refleja en la abrumadora bibliografía que sobre estas cuestiones existe. Este es el cuadro que falta por hacer en relación con la arquitectura romántica.

Tradicionalmente se ha venido identificando aquella con una única imagen de tradición medieval, preferentemente gótica, tal y como la descubriera Goethe, la pintara Friedrich o la soñara Pugin. Pero aquellas formas góticas no eran románticas «per se», sino que alcanzaban su condición de románticas en función de que, simbólicamente, encarnaban la idea de patria o de religión, por ejemplo. Es decir, no hay una «forma» de arquitectura romántica como en cambio sí existe un modo literario o musical fácil de reconocer como romántico. Mas aún, en arquitectura, como en las demás expresiones artísticas, no podemos quedarnos con la mera forma sino que hemos de ahondar en su contenido, pues podría darse el caso, como de hecho ocurre con frecuencia, de que nos allemos ante una arquitectura neogótica pero sin aliento romántico alguno. En otras palabras, la forma no basta para garantizar su pertenencia a un fenómeno cultural que puede ser ahora el Romanticismo pero que se da en igual medida en relación con el Renacimiento, Neoclasicismo, Barroco, etc. Ciertamente tiene razón Antal⁽¹⁾

cuando recuerda que un estilo es la combinación de fondo y forma a la vez, y que aquel fondo procede de una determinada mentalidad, es decir, del grupo social que está detrás. Sólo si esto se entiende así puede hablarse de arquitectura romántica, o mejor aún, de arquitecturas románticas, pues la gran sorpresa que nos depara el siglo XIX es la diversidad de imágenes que muestra la arquitectura, no sólo como «revival» y «survival»⁽²⁾, sino en su nueva condición de ecléctica sin olvidar lo que significó la aparición del hierro. Por todo ello lo más prudente sería hablar de la arquitectura de la época romántica, si bien esto haría necesario limitar cronológicamente este periodo que se ha venido ciñendo con estrechez en torno al 1800, cuando esto no es en realidad sino el comienzo de una etapa que, según los países, alcanza en buena medida todo el siglo XIX.

Hasta ahora había bastado hacer la historia de los estilos para hacer la historia de la arquitectura, pero tras la crisis del Neoclasicismo como estilo único, a comienzos del siglo XIX, se produjo una desmembración del cuerpo histórico-estilístico de la arquitectura. Esta se fragmentó en formas diversas que hasta entonces habían conocido la secuencia temporal del arpegio, una detrás de otra, y que ahora sonaban a la vez, como un acorde. Ello dio lugar a ciertas paradojas tales como la del «clasicismo romántico», o la obra neomedieval y neoclásica de un Schinkel, ambas igualmente románticas pese a su distinta apariencia. Desde entonces no será difícil encontrar en cualquier ciudad europea una iglesia neogótica, un palacio neorrenacentista, un ayuntamiento neoclásico, un edificio de viviendas y un mercado en hierro y cristal, todo ello construido a la vez y quizá por el mismo arquitecto. Ante esta múltiple y disonante realidad hay quienes prefieren cerrar los ojos, como ya lo hiciera Réau hace muchos años: «La arquitectura romántica es materia infecunda e ingrata, en cuya consideración resulta superfluo detenerse mucho. Casi no produjo otra cosa que pastiches neoclásicos o neogóticos»⁽³⁾. Afortunadamente otras valoraciones recientes han recuperado el interés por la arquitectura del siglo XIX, aunque evitando, con un secreto temor, las calificaciones románticas⁽⁴⁾.

Por el contrario, quienes escriben desde una óptica positivamente romántica dan, si, entrada a la arquitectura, aceptándola como tal arquitectura romántica, si bien con un sentido restrictivo en el espacio y en el tiempo dejan pasar tan sólo a aquellas que les conviene para no deshacer el cuadro general. Así, por ejemplo, en el magnífico estudio de Honour sobre *El Romanticismo*⁽⁵⁾ se da cabida sólo a la dialéctica clasicismo-goticismo, repartido entre Alemania e Inglaterra, en el tránsito del siglo XVIII al XIX. Sin duda esto es debido al manejo y existencia de una mayor bibliografía sobre

arquitectura romántica en estos dos países, pero no entiendo cómo se puede seguir haciendo la crónica del romanticismo europeo en el campo de la arquitectura repitiendo los tópicos de Schinkel y Pugin, y no dar entrada, por ejemplo a todo lo que significa Viollet-le-Duc, desde su propuesta de catedral ideal hasta las apasionadas y románticas restauraciones de Pierrefonds o Notre Dame de Paris. Me consta que para algunos Viollet se sale del cuadro cronológico del romanticismo, pero entonces deberíamos dejar fuera los castillos de Luis II de Baviera, que ciertamente encarnan a la perfección el tópico de la imagen romántica, de los cuales el más conocido de todos, el de Neuschwanstein, se levanta entre 1869 y 1886, esto es, se termina catorce años antes de comenzar nuestro siglo XX.

Pero no sólo es la cronología del romanticismo la que está falta de una revisión, sino también y muy principalmente su propia geografía que tradicionalmente se ha desentendido de la aportación de la Europa meridional. Paradójicamente fueron países como Portugal y España los que representaron una suerte de Meca para tantos y tantos viajeros, poetas, pintores, escritores, dibujantes, etc., que procedentes de Europa y América llegaron hasta la Península Ibérica para beber en las fuentes de aquel mito romántico que para el mundo civilizado representaban España y Portugal⁽⁶⁾. Resulta ocioso recordar los nombres de Beckford, Byron, Merimé, Roberts, Doré, Laborde, Irwing, etc., pero no puede silenciarse por más tiempo este desconocimiento. El castillo-palacio de Pena en Sintra apenas si se cita en las visiones generales sobre el romanticismo y desde luego se omite el conjunto de quintas que en sus inmediaciones producen, de hecho, emociones característicamente románticas, en medio de una naturaleza excepcional. Sirvan de ejemplo Monserrate o la Quinta de Regaleira donde arquitectura y paisaje constituyen, a mi juicio, una cita obligada en cualquier visión equilibrada sobre el romanticismo europeo. Así mismo, qué se conoce de la arquitectura romántica española, ni siquiera de esa faceta entre «oriental» y «andalucista» que atrajo a todos los músicos europeos en multitud de «caprichos» y «serenatas» españolas, y que en manos de Bizet se convirtió en la ópera *Carmen*. El fenómeno del «alhambrismo» sigue siendo desconocido para Lankheit⁽⁷⁾ o Vaughan⁽⁸⁾. Es que la arquitectura «neomorisca» no es un «medieval revival»?

Para terminar con estas reflexiones previas desearía señalar algo que, a mi juicio, es sustancial. Me refiero al contenido específico de la arquitectura romántica que no puede circunscribirse a la dicotomía clasicismo-medievalismo so pena de rebajar el horizonte real del romanticismo. Entiendo que aquellos factores iniciaron un proceso dialéctico que generó el eclecticismo

como la más legítima expresión del romanticismo. La arquitectura ecléctica en lo que tiene de proyecto libre, abierto, integrador y desligado, de un modelo histórico concreto permitía creaciones absolutamente originales. Lo que de inesperado, caprichoso y personal hay en la arquitectura del siglo XIX, frente al forzado respeto por el modelo que tradicionalmente la historia había impuesto, es un factor romántico de primer orden. El español Mariano José de Larra, arquetipo del escritor romántico, señalaba en 1836: «Libertad en la literatura, como en las demás artes, como en la industria, como en el comercio, como en la consciencia. He aquí la divisa de la época, he aquí la medida con que mediremos». Bien puede entenderse que el eclecticismo es esta respuesta libre ante las ataduras de las rígidas normas académicas que sacrificaron la creatividad e inventiva del arquitecto en aras de un modelo ideal y despersonalizado.

Por otra parte, sólo el filtro del eclecticismo hace aceptables y posibles tantas recreaciones clásicas, medievales o renacentistas, muchas de las cuales buscaron definir a lo largo del siglo XIX los «estilos nacionales». Surgieron así nuevas arquitecturas con imágenes ya históricas, pero cargadas ahora de sentimientos nacionalistas, por identificarse con determinados episodios históricos y culturales del pasado, en una Europa que políticamente se está configurando.

Lograda o no aquella definición nacionalista de la arquitectura y agotada la vena de la historia, los últimos coletazos del romanticismo guiaron a la arquitectura por el camino del regionalismo. El descubrimiento del paisaje propio como paisaje singular, sobre el que el costumbrismo literario y musical habían llamado ya la atención, se convierte a mi juicio en el capítulo final de esta dilatada etapa romántica, dando entrada así a estampas populares en las que la arquitectura rural, estrechamente vinculada a un clima y materiales determinados, se funde como un fenómeno natural con el paisaje.

Pienso, por último, que no debe excluirse de este panorama romántico muchas de las arquitecturas en hierro que en el pasado siglo se levantaron, pese a la apariencia poco poética del hierro como material de construcción. Para algunos esto ponía de manifiesto el materialismo de la época, como si la piedra o el ladrillo tradicional no fueron realidades tan materiales como el hierro o el acero. Es más, la delgadez de los apoyos de fundición y el cerramiento vítreo de pabellones, mercados y estaciones, dieron una ingravidez tal a esta nueva arquitectura, que hizo posible uno de los más poéticos sueños de toda la historia de la arquitectura: el palacio de cristal. Quien conozca los puentes suspendidos de Telford y Brunel, los faros flotantes de Horeau o los proyectos hermanos del de la Torre de Eiffel, ha de reconocer

no sólo su fuerte latido romántico sino algo que se olvida con frecuencia y es el compromiso del romanticismo con el progreso.

II

La primera arquitectura romántica española está vinculada, sin duda, al jardín, a la pintura y a la escenografía, es decir, a medios no excesivamente comprometidos con la construcción real y que permitían un tratamiento libre y caprichoso.

El jardín fue, en efecto, una magnífico campo experimental para la arquitectura romántica, donde, en una naturaleza recreada, los pequeños caprichos arquitectónicos podían expresar con libertad los gustos del cliente y las interpretaciones del arquitecto. En España contamos con antecedentes tan señalados como el «Jardín del Príncipe» en Aranjuez, proyectado por Pablo Boutelou (1784), para donde el gran arquitecto Juan de Villanueva⁽⁹⁾ ideó arquitecturas clásicas y «chinescas» en la zona del llamado jardín anglo-chino, esto es, la que responde a criterios pintorescos y paisajistas. Pero dentro del siglo XIX el jardín romántico más completo con que contamos es la Alameda de Osuna (Madrid), conocida también como «El Capricho», conjunto que sufre una importante transformación, entre 1814 y 1844, hasta convertirse en uno de los más arquitectónicos ambientes del romanticismo español⁽¹⁰⁾. Además del trazado del jardín interesa el papel jugado por la arquitectura, nunca masiva ni tampoco imponente, sino al contrario, disgregada en pabellones y construcciones sabiamente repartidas por el jardín para crear una línea argumental: Palacio, Salón de Baile, Embarcadero, Ermita, Fuerte, Casa de la Vieja, Abejero y un largo etcétera acompañado de estatuas y leves monumentos. El «Laberinto» de Horta, en Barcelona, o los «Jardines de Monforte», en Valencia, ofrecerían imágenes complementarias de una arquitectura que sin dejar de ser clásica se expresa en términos inequívocamente románticos y caracterizada por un nuevo gesto que sin perder nobleza ha ganado en gracia.

La capacidad evocadora del jardín romántico, entendido éste como una auténtica puesta en escena, solo tiene rival en el complejo mundo de la escenografía teatral, ámbito en el que posiblemente se alcanzaron las expresiones más álgidas del romanticismo por la estrecha alianza de la arquitectura como espacio escénico con la música y la literatura. El escenógrafo no estaba acondicionado por problemas constructivos ni por las exigencias

intrínsecas de un proyecto arquitectónico propiamente dicho, sino que tan sólo debía de «representar» una determinada arquitectura, cuyas fugadas perspectivas y estudiada iluminación, junto a los especiales efectos de la tramoya, transportaban al espectador a un mundo fantástico⁽¹¹⁾. En esta magia del teatro tuvo la arquitectura igualmente un papel principal, según apuntaba uno de nuestros más importantes escenógrafos, Soler y Roviro, cuando afirmaba que «la base del pintor escenógrafo ha de ser la arquitectura». En efecto, el escenógrafo se encuentra a medio camino entre la pintura, como técnica, y la arquitectura, como fin, y de su acierto dependía muchas veces el éxito de la obra representada, ya fuera ópera o teatro, puesto que el climax ambiental radicaba, sí, en el texto y en la música, pero no menos en la adecuación de su fingida arquitectura. Puede afirmarse con carácter general que la mayor parte de la escenografía del siglo XIX tuvo un aliento romántico, exigido tanto por los textos literarios o musicales como por el público, aquel público eminentemente burgués que hizo del teatro un acontecimiento social de primer orden potenciando el espectáculo mismo como no había sucedido anteriormente en su historia. Dicha escenografía no aportó en la práctica nada, desde el punto de vista conceptual y técnico, al modo tradicional de concebirla, y su personalidad debemos buscarla en el sentimiento con que se concibe el cuadro, en la riqueza y variedad del color, además de los aspectos puramente formales que dan entrada a fantásticas visiones orientalistas y a otras novedades medievales, todo lo cual perfila la inconfundible escena romántica.

La escenografía española estuvo durante el siglo XIX en manos de franceses pero sobre todo de italianos que, bien en Barcelona bien en Madrid, contribuyeron a formar escenógrafos españoles de extraordinario talento. Así, junto al protagonismo de nombres como Cambon, Philastre, Cage, Tadey, Lucini, Ferri, Bonardi y Bussato, entre otros, no se puede olvidar la actividad de un Planella o, del mencionado Soler. Para dar una idea del carácter romántico de la obra de José Planella (1804-1890) veamos cómo se describe la arquitectura gótica de la ópera *Corrado di Altamira*, «sobre todo la del claustro, pues las oscuras tintas del primer término hacían un gran efecto con el resplandor de una lámpara que en medio de las sombras de la noche iluminaba una imagen bajo las bóvedas del atrio, mientras que entre las ojivales y afiligranadas ventanas del claustro se veían los pálidos rayos de la luna aclarando el patio, mas allá del cual brillaba la luz de las lámparas del santuario a través de góticas vidrieras»⁽¹²⁾. El propio Planella pensó en 1839 en una serie de claustros románicos para la ópera *Zampa* que revelan este revisionismo histórico de la arquitectura medieval del que tantas veces se

nutrió el romanticismo. Por otra parte quien conozca la temática del teatro romántico español comprobará el peso de nuestro drama medieval a través de una nueva lectura de los episodios, historias y leyendas más características de la Reconquista, que se prestaban admirablemente a una emotiva y sentimental escenografía romántica. A ello hubo de sumarse el último drama patriótico de la Guerra de Independencia frente a Napoleón, lo cual generó desgarradas y téticas visiones como aquella de *La Libertad Restaurada* (1820), cuya decoración se describe así: «Representa el teatro un templo magnífico rodeado de sepulcros: en los bastidores, si es posible, sarcófagos y esqueletos; varias lámparas moribundas esparcidas por la escena»⁽¹³⁾. Descripciones como éstas tienden a paliar la pérdida de la mayor parte de los bocetos, teatrinos y escenografías de la primera mitad del siglo, hasta que las revistas ilustradas comenzaron a hacerse eco de estas efímeras composiciones que debieran haber corrido mejor suerte. Con todo sabemos del arte de un José María Avrial (1807-1891) y del talento de Soler y Roviroza (1836-1900), en quien se condensa la mejor y más brillante de la escenografía española, habiendo logrado crear un estilo propio, vigoroso, colorista y fantástico como puede verse en su conocido «Infierno» de *La Redoma encantada* (1873) o en los bocetos para *El Testamento de un brujo*.

Más no sólo fueron el jardín paisajista y la escenografía quienes se interesaron por la arquitectura, como uno de los lenguajes que mejor podían modular la expresión romántica, sino que poetas y pintores se acercaron a ella para utilizarla no como telón de fondo más o menos fantástico, sino al contrario, para indagar en la arquitectura su realidad histórica. Posiblemente el caso más claro sea el del gran poeta de nuestro romanticismo, Gustavo Adolfo Bécquer, quien comenzó a publicar en 1857 *La Historia de los templos de España* donde se trenzan religión, patria y arquitectura en un cabo histórico de gran firmeza. Para Bécquer la sensibilidad del poeta le facultaba para hablar con aquella arquitectura del pasado en un tono y hondura que ni el artista ni el historiador podían alcanzar: «El poeta, a cuya invocación poderosa, como el acento de un conjuro mágico, palpitan en sus olvidadas tumbas el polvo de cien generaciones; cuya imaginación ardiente reconstruye sobre un roto sillar un edificio, y sobre el edificio con sus creencias y costumbres una edad remota; el poeta, que ama el silencio para escuchar en él a su espíritu...». En efecto, poetas como Pablo Pífferrer (1818-1848) y pintores como Parcerisa (1803-1875) fueron los que dieron vida a obras tan absolutamente extraordinarias como *Recuerdos y bellezas de España*, comenzada a publicar en 1839, en donde al rigor histórico de las descripciones y litografías se añadía una visión arquetípicamente romántica de la

arquitectura que «es el arte madre, el arquitecto es el poeta... Escultura, pintura, música se subordinan a ella».

En el campo estricto de la pintura es, sin duda, Jenaro Pérez Villaamil (1807-1854) el que lleva hasta sus últimas consecuencias la incorporación de la arquitectura al paisaje romántico con cuidadas visiones de los monumentos medievales, dando paso a esa imagen de nuestro pasado hispano-musulmán que tanto había atraído a los Ford, Roberts, Dauzats, Gerhardt, etc., imagen polarizada por los monumentos «árabes» de Granada, Sevilla y Toledo, principalmente. El propio Villaamil codificó aquellas y otras arquitecturas en exaltadas interpretaciones litográficas que, unidas a los textos de Escosura, se publicaron en una obra igualmente singular: *La España artística y monumental* (París, 1842-1850)⁽¹⁴⁾.

Se ha hecho hasta aquí un leve recorrido por la arquitectura, fingida, pintada y figurada a las que se pueden sumar los efímeros montajes funerarios en los que resulta fácil imaginar la manipulación del tema de la muerte como argumento de gran alcance romántico. En monumentales cenotafios que celebraban las exequias reales no faltaron el orden de Pestum (orden funerario por excelencia que aparece en nuestros primeros cementerios) columnas truncadas, obeliscos, pirámides y otras arquitecturas simbólicas que suponían una suerte de escenografía religiosa de gran alcance y aparato. Sirva de ejemplo el cenotafio erigido en San Francisco el Grande de Madrid, con motivo del fallecimiento de la reina doña María Amalia de Sajonia (1829), obra del arquitecto Isidro Velázquez. Por su parte las efímeras arquitecturas que acompañaron a los festejos con motivo de bodas reales, nacimientos, coronaciones, etc., adoptaron las más variadas expresiones, desde el pabellón chinesco que Avrial pintó para el Paseo del Prado de Madrid y los templos góticos de Gironi, con motivo del matrimonio de Isabel II (1846), hasta las formas «neoárabes» del arco de triunfo dedicado a Alfonso XII. tras la terminación de las guerras carlistas en 1876, para el que sus autores se inspiraron en motivos de la Casa de Mesa y Taller del Moro, de Toledo⁽¹⁵⁾. Los mismos viajes reales despertaron formas de acentuado cariz romántico como sucedió con el que realizaron los Reyes de España a esa Tierra Prometida del Romanticismo que fue Andalucía, cuya memorable crónica recogió Tubino en 1862⁽¹⁶⁾. A la entrada de cada una de las ciudades se ofrecieron fantásticas arquitecturas que participaban por igual del delirio y de la historia en una mezcla muy significativa para el objeto que aquí tratamos.

Cabría incluir igualmente en este apartado de efímeras arquitecturas los pabellones de exposiciones temporales, bien de carácter nacional o universal, que mostraron estereotipadas formas «moriscas» que interpretadas con muy

desigual fortuna acrecentaron el fenómeno del «alhambrismo» dentro y fuera de nuestras fronteras. Podría recordarse el pabellón que llamaban «arábigo» en la Exposición de Agricultura de Madrid (1857), obra del arquitecto Jareño, el de la Sección Española en la Exposición Internacional de Amberes (1855), proyectado por Grube en el mismo estilo «árabe» que tenía el de Portugal en aquel certamen, el Pabellón de España en la Exposición Universal de Viena (1873), obra de Lorenzo Alvarez Capra o el de Ortiz de Villajos para la Universal de París de 1878, sin duda el mejor de los citados⁽¹⁷⁾. Salvo algunas excepciones España acudió con esta imagen tópica de nuestra arquitectura, a las Exposiciones Universales y cuando el pabellón principal adoptaba otro criterio, como sucedió en la de París de 1900, otras secciones españolas, repartidas por la magna Exposición, volvieron a las formas granadinas en una actitud que fluctúa entre un romanticismo tópico y tardío y una versión folclórica y costumbrista de la arquitectura española. Así pudo verse en el Palacio de la Alimentación, la antigua Galería de Máquinas de Dutert y Contamin, que bajo su colosal carena albergaba un sin fin de pequeñas arquitecturas entre las que se encontraba el pabellón español con temas tomados de la Alhambra y de la Mezquita de Córdoba.

III

Sin duda fue este revisionismo de la que se llamaba arquitectura árabe una de las canteras de nuestro romanticismo, iniciándose un proceso no solo de imitación sino también de restauración, aspecto este que tiene igualmente una componente romántica de primer orden según diremos mas adelante. Contamos con un caso ejemplar por sus protagonistas como es el de Isabel II y el arquitecto Rafael Contreras. Este, a petición de la reina, proyectó un Salón de Fumar árabe para el palacio de Aranjuez (1855), y allí hizo el arquitecto un apretado resumen de cuantas formas son posibles encontrar en los interiores de la Alhambra (formas geométricas, atauriques, mocárabes, azulejería, yeso, colores, etc) con la circunstancia de ser el propio Contreras el que iniciaba en aquellos años la restauración de la Alhambra, inventando nuevos elementos como la desaparecida cúpula que coronó desde 1859 uno de los templos del celeberrimo Patio de los Leones, del que la Escuela de Arquitectura de Madrid conserva un primoroso y valiosísimo modelo a escala de aquel autor y fecha. El salón o gabinete árabe se puso de moda entre nosotros durante la segunda mitad del siglo y a imitación de los monarcas los más pudientes incorporaron a sus casas y palacios una pieza árabe, siendo el mas notable de todos el del

Palacio de Vista Alegre (Madrid), que muy bien pudo hacer el propio Contreras para el poderoso banquero y marqués de Salamanca. Algunos dieron un paso más y así el arquitecto Rodriguez Ayuso hizo una réplica del citado Patio de los Leones para el palacio de Anglada en el Paseo de la Castellana de Madrid (1876). En los casos mas atrevidos aquel caprichoso interior árabe contagió a todo el edificio de tal suerte que el capitalista José Xifré Downing se hizo construir un palacio árabe en Madrid (1862), cuyo proyecto lo preparó en París el arquitecto-arqueólogo francés Boeswildbald, quien hizo una romántica recreación con muchos elementos auténticamente islámicos que el adinerado Xifré se hizo traer de oriente⁽¹⁸⁾. Hubo incluso algunas casas de vecinos de caracter granadino como el Edificio Alhambra de Barcelona, y este mismo nombre y caracter llevaron otros muchos teatros, pasajes, cafés, bazares, que popularizaron y extendieron aquel evocador y fantástico «estilo granadino», sinónimo de leyendas sin cuento. Algunos pensaron que la nueva arquitectura del progreso surgida al calor del ferrocarril debía sumarse también a estas imágenes evocadoras de nuestro pasado islámico, de tal modo que Angel Ganivet, en su libro *Granada la bella*, al hablar del caracter que debían tener las estaciones, decía: «si la ciudad es gótica que la estación de ferrocarril sea gótica, y si es morisca, morisca». Esto se cumplió al pie de la letra en las estaciones de Huelva (1880), Sevilla-Plaza de Armas (1899) y en la mas tardía de Toledo (1916-1917).⁽¹⁹⁾

Esta última ofrece una variante neomudéjar como expresión castiza y propia de nuestro historicismo romántico, que dió lugar a gran número de edificios entre los cuales, posiblemente los mas característicos son las plazas de toros. Ambito este que sirvió de escenario a tanta música y literatura románticas y que es pieza fundamental en la visión tópico-romántica de los extranjeros que visitaron España a lo largo del siglo XIX. El modelo principal fue sin duda la antigua Plaza de Toros de Madrid (1874) — hoy destruida — que tuvo una larga descendencia entre la que se encontra la misma de Lisboa.

Frente a este «orientalismo» podemos aportar por igual una vertiente mas occidental y común al romanticismo europeo, cual es la arquitectura de ascendencia románica y gótica. Esta sirvió ciertamente de modo especial para vestir la arquitectura religiosa pero no menos para la arquitectura civil, en especial para las mansiones principescas, como puedan ser los castillos de Butrón y Arteaga, en Vizcaya, que representan entre nosotros los mayores esfuerzos por emular determinados comportamientos de la Francia del Segundo Imperio. No en vano fue la propia emperatriz de Francia, la Condesa de Montijo, quien encargó el castillo de Arteaga (1857-1860) a los arquitectos franceses Ancelet y Couvrechef⁽²⁰⁾. Mas acertado y menos frio

resulta el formidable castillo de Butrón (hacia 1870-1880) rodeado de una espléndida naturaleza, en la que el marqués y arquitecto Francisco de Cubas ideó un castillo de fuerte carácter hispánico tomando elementos del Alcazar de Segovia, en cuyo proceso de restauración, después de un voraz incendio, había intervenido. La obra, encargo del marqués de la Torrecilla, característico ejemplo de capitalista burgués, es de una belleza extraordinaria y pienso que no le hubiera importado firmarla al propio Viollet-le-Duc, en cuya línea se encuentra. No tiene la grandeza megalómana de los castillos de Luis II de Baviera pero les aventaja en finura y sensibilidad arquitectónica. Espectacularmente romántico resulta igualmente el palacio episcopal de Astorga (1887-1893), en León, obra de Gaudí, a quien entre otras cosas considero desde el punto de vista biográfico y de su producción arquitectónica, como el máximo representante del tardío romanticismo europeo. El mencionado palacio parece sacado de una miniatura medieval pero no tanto por su rigor histórico como por su atractivo lirismo.

Respecto a la arquitectura religiosa hay que hacer notar que aquella que entiendo como romántica, mas allá de la imagen escogida en cada caso, pertenece en su práctica totalidad al último tercio del siglo XIX. Esta se encuentra, además, modelada por dos fuerzas de gran alcance, de carácter general una, como es el impulso dado por el Concilio Vaticano I al catolicismo europeo, y otra de índole política, muy específica, como fue la restauración de la Monarquía en España, en la persona de Alfonso XII. Todo ello dio lugar a un neocatolicismo burgués muy característico que está detrás de las grandes empresas edilicias de carácter religioso y benéfico. Sobre todas éstas resucitó con fuerza el viejo tema de la catedral medieval a la que tantas veces había recurrido la sensibilidad romántica por entender en ella una «summa» espiritual de largo alcance. Patria, religión y arquitectura, vuelven a encontrarse aliadas en las palabras de Leopoldo Alas, con motivo de la construcción de la Colegiata de Covadonga: «Covadonga tiene que representar dos grandes cosas: un gran patriotismo, el español, y una gran fe, la católica de los españoles, que por su fe y su patria lucharon en Covadonga. Una catedral es el mejor monumento en estos riscos, altares de la Patria...»⁽²¹⁾.

Aquellos riscos correspondían al singular paisaje de los Picos de Europa, donde una vez mas se harían realidad las palabras de Victor Hugo al afirmar que lo decisivo en la arquitectura no es el estilo sino la belleza del lugar. La Colegiata de Covadonga, iniciada por Frasinelli y terminada por Aparici, está concebida en un estilo románico en el que se mezclan elementos franceses e italianos con ecos de Viollet-le-Duc.

Muchas de las catedrales y grandes iglesias votivas que ahora se

comenzaron, nunca se llegarían a terminar, quedando hoy como testimonio inconcluso de una fugaz etapa que recorrió nuestra geografía alentando ambiciosos proyectos en cuya magalomanía estriba la raíz de su fracaso⁽²²⁾. Son conocidos los ejemplos de la Catedral de la Almudena de Madrid (1881); el Templo expiatorio de la Sagrada Familia de Barcelona (1881) o la gran basílica teresiana de Alba de Tormes (Salamanca), de 1898. La historia interna de cada uno de estos edificios y sus significados, protagonistas, los asuntos político-religiosos en que se vieron envueltos, etc., dibujarían en el horizonte una meta romántica. En algunos casos, los menos y mas comedidos, pudieron llevarse a buen término las obras, como sucede con la catedral de San Sebastián (1888).

Dentro de esta segunda edad de las catedrales, cuyo tamaño no se correspondía ya con el del grupo de fieles que entaño las llenaban, debemos subrayar también la terminación y restauración de algunas de nuestros más importantes templos catedralicios de la Edad Media. Es este igualmente un movimiento que se detecta en toda Europa, entrañado y comprometido con la esencia misma del romanticismo, desde la terminación de la catedral de Colonia hasta el concurso internacional para dotar de una fachada a la catedral de Florencia. En España podríamos mostrar ejemplos muy interesantes en los que los arquitectos se enfrentaron con el problema de dotar de una fachada a un edificio medieval con el que hasta ahora no se habían tenido que entender desde una posición que llamaríamos arqueológica. Tenían ante sí en definitiva un testimonio histórico al que acudieron con mas fantasía que erudición, dando resultados desiguales y débiles como la fachada de la catedral de Palma de Mallorca (1854), diseñada casi en un estilo «trovador» por Juan Bautista Peyronnet. Mas curiosa y espectacular fue el largo proceso de la fachada de la catedral de Barcelona, a través del cual y desde el proyecto de José Oriol Mestres (1881) hasta su terminación por Augusto Font, la fachada — enteramente nueva — fue creciendo con torres añadidas y un gigantesco y extraño cimborrio, ajeno a la arquitectura de la catedral en la que se encarna, y propio de aquel neoclasicismo monumentalista ya mencionado.

Que la restauración de los edificios medievales es una consecuencia directa del romanticismo europeo está fuera de duda y extraña no encontrar esta cuestión en las visiones generales del romanticismo, pues resulta una de sus facetas mas jugosas. En el fondo se trataba de hacer realidad el sueño del poeta, quien hasta entonces era el único capaz de recomponer en sus versos aquella fragmentada ruina que habíamos heredado. Ahora el arquitecto va a substituir al poeta aunque utilizará con frecuencia su imaginación como herramienta lo cual suponía un peligro añadido para la verdad del edificio.

Ello era especialmente grave cuando una devastadora fiebre por el «purismo» se nutrió de las peligrosas teorías de Viollet-le-Duc acerca de lo que era restaurar, esto es, restituir el edificio a un estado tal que incluso muy bien pudiera ser la circunstancia de que nunca se hubiera pensado así. De todo esto hubo en la restauración de esa catedral prodigiosa que es la de León, cuya actual fisonomía debe demasiado al siglo XIX. Esta frágil catedral ha sido el banco de pruebas de nuestros restauradores desde hace más de un siglo, con intervenciones más o menos desafortunadas. Me interesa señalar dos aspectos para justificar el carácter romántico de las dos actuaciones más importantes en León. El primero es la eliminación de todos los elementos que no pertenecían al siglo XIII, con lo cual todo lo que la historia había ido acumulando durante seis siglos se suprimió en el afán de hallar la imagen incorrupta de la catedral gótica ideal. Esta fue la obra de Laviña, a partir de 1863 aproximadamente. Laviña, que era un arquitecto formado en la tradición clasicista de la Academia y que podía admirar la arquitectura de la catedral, pero no entenderla, le quitó y eliminó cuanto pudo y quiso, pero no supo cerrar las nuevas heridas⁽²³⁾. Esta fue la labor de Juan de Madrazo, hombre salido de la recién creada Escuela de Arquitectura, donde en su formación ya tuvo cabida la arquitectura medieval. Pero Madrazo, admirador ferviente de Viollet-le-Duc, se encontró con una catedral desmantelada, lo cual le dio ocasión para hacer un proyecto prácticamente nuevo⁽²⁴⁾. De este modo, uno quitando y otro poniendo, rejuvenecieron de tal modo el edificio que más se parece a los grabados y términos del *Dictionnaire raisonné* de Viollet-le-Duc que a lo que debió de ser la «Pulchra Leonina» en su origen.

Entre los monumentos medievales que ahora se restauran no podemos omitir el monasterio de San Juan de los Reyes, en Toledo, obra extraordinaria del siglo XV perteneciente al reinado de los Reyes Católicos y fundación estimadísima por la reina Isabel. Este monasterio, que ya en su día tuvo una significación político-religiosa de primer orden, había sido saqueado y maltratado por las tropas francesas de Napoleón, añadiendo así un matiz «patriótico» a todo el proceso de reconstrucción y restauración que llevó a cabo el arquitecto Arturo Mélida⁽²⁵⁾. Este hizo un proyecto redactado en letra gótica, con miniaturas y sobre pergamino, imitando en todo aquel hacer medieval, tanto que en el pliego de condiciones, en el primer apartado se lee lo siguiente: «El arquitecto director de las obras desempañará en ellas el cargo de Maestro Mayor con las mismas facultades de que estuvo revestido dicho cargo en la construcción del monumento». La memoria (1881) va acompañada de unos dibujos absolutamente extraordinarios que se llevaron, muy fielmente a la práctica, con esa belleza añadida con las que el buen romántico supo aderezar su obra.

IV

He dejado para el final el apartado sin duda más heterodoxo para quienes ven el Romanticismo con excesivas restricciones. Su amplitud y número de matices me obliga a hacer una simple exposición de intenciones cuyo desarrollo excede ahora nuestras posibilidades. En realidad me refiero al «resto» de la arquitectura del siglo XIX y principio del XX, desde los historicismos no medievales hasta las formas rurales de la arquitectura regional, pasando por el eclecticismo y la arquitectura del hierro, esto es, me estoy refiriendo al «grueso» de la arquitectura de la pasada centuria, que quierase o no tiene en su mayor parte un resorte romántico.

Encuentro, en efecto, que hay historicismos no medievales que participan de una nostalgia que no es sólo histórica sino fundamentalmente cultural. Así, y no de otro modo, se explica esa corriente neoitalianizante que recorre la arquitectura europea en la primera mitad del siglo que quiso aprovecharse del prestigio de las formas italianas del renacimiento, buscándolas en su lugar de origen. Es el caso de Leo von Klenze y sus recomposiciones toscanas para Munich. Algo análogo podríamos decir de obras y proyectos españoles generados con anterioridad a los años 50, en los que se hace ostensible la utilización de tipos y formas extraídas del Quattrocento italiano. Es muy conocido entre nosotros el palacio del marqués de Salamanca (1846) en Madrid, debido al arquitecto Narciso Pascual y Colomer, quien se inspiró en temas boloñeses al incorporar a su fachada una característica «loggia» con motivos de «candelieri», medallones y demás elementos afines, incluyendo un «cortile» en su interior, etc, hasta ofrecer una acabada imagen de la mansión de un banquero como lo era el marqués de Salamanca, quien de este modo imitaba aquellos hábitos y formas de vida de los protagonistas del capitalismo italiano de los siglos XV y XVI. Imitación que no se ceñía al marco arquitectónico sino que encontraba su complemento en el coleccionismo y mecenazgo artístico⁽²⁶⁾.

Cuando el modelo italiano cayó en desuso y Europa toda volvió el rostro hacia Francia, también nuestros banqueros y aristócratas trocaron sus preferencias italianizantes por las francesas. De este modo a la «villa» sucedió el «hotel», y París sustituyó a Florencia. Surgieron en nuestras ciudades las fachadas de ladrillo con cadenas y esquinales de ladrillos, las abultadas y negras mansardas de pizarra, y los salones y gabinetes que recorrieron los estilos de los Luises, desde el rey Sol hasta Luis XVI. Muchas veces estos magníficos edificios fueron servidos por arquitectos franceses, llegando a tener la misma procedencia los propios materiales de construcción, todo lo cual creó

no poco malestar entre los arquitectos y constructores españoles que veían cómo se les escapaban las obras más importantes por el capricho del cliente que buscaba en París a sus intérpretes. Resulta modélico en estos aspectos el desaparecido palacio de Uceda de Madrid (1864), debido al arquitecto francés Delaporte⁽²⁷⁾, quien debió dedicarse a este tipo de proyectos para satisfacer la demanda de una clientela que prefería el lujo burgués y aparatoso que tenía su origen nobiliario en la «grandeur» de Francia, al refinamiento culto y matizado del renacimiento italiano. Paradójicamente don José de Salamanca, representante paradigmático de la nueva aristocracia del dinero, vivía como un príncipe en su palacio a la italiana, mientras que el duque de Uceda, título entre los más viejos de la nobleza española, habitaba como un burgués aquel «hotel» construido con materiales que, procedentes de Angulema, llegaron a Madrid por ferrocarril. No obstante, dos caras de una misma moneda de cuño romántico.

Entre los términos «malditos» que alumbró el siglo XIX se encuentra el de eclecticismo, cuya filosofía fue un auténtico ariete que unos utilizaron como arma de ataque y otros como instrumento de defensa. En otra ocasión ya ha recordado cómo se entendía en España el término eclecticismo⁽²⁸⁾ releendo el *Diccionario* de Barcia, de gran importancia en el pasado siglo para conocer el alcance y uso de determinados conceptos. Refiriéndose al eclecticismo dice que es «elección hecha con discernimiento y buen gusto»⁽²⁹⁾. Naturalmente no entendieron todos lo mismo y así el arquitecto francés Jean-Baptiste Lassus escribía en 1856 que «L'Eclétisme est la plai de l'art»⁽³⁰⁾. Unos y otros vivieron, de cualquier modo el mismo ambiente romántico, y el propio Lassus se movió entre la historia y la arqueología eligiendo, como un ecléctico más, a su capricho los elementos que mejor le convenían para su conocido proyecto para Notre-Dame de-la-Treille, en Lille, con el soñador empeño de alcanzar una imagen gótica perfecta e ideal que reuniera lo mejor de la amplia experiencia medieval. Cabe mayor romanticismo que el de este ecléctico censor del eclecticismo? A mi modo de ver esta situación paradójica de Lassus, puede proyectarse sobre la realidad arquitectónica del siglo XIX que se pasó cien años buscando un estilo propio, adecuado a su circunstancia histórica, distinto de los que le precedieron, y creyendo que se había consumido el tiempo sin lograrlo no se dió cuenta que había generado un inconfundible modo de hacer que no responde tanto a la noción de estilo como a un modo peculiar de concebir el proyecto arquitectónico. No se puede hablar con propiedad de un «estilo» ecléctico sino de una participación en el eclecticismo, tal y como sucede con el fenómeno del romanticismo. Hay un estilo romántico? No, ciertamente. Existe, por el contrario, una amplia gama

de formas que reconocemos como románticas por el modo de combinar elementos de muy diversa procedencia, es decir, como ocurre con el romanticismo. No será que el romanticismo responde en su molecular estructura interna a un postulado ecléctico? Para mí la respuesta es afirmativa, pues muchos de los rasgos que se reconocen en el Romanticismo son fáciles de aislar en el Eclecticismo, de tal modo que no resulta forzado identificar ambos conceptos. Lo que en el eclecticismo hay de libertad de elección frente a modelos impuestos, lo que el eclecticismo tiene de riesgo al apartarse de la seguridad de la norma, la posibilidad del capricho, del contraste, la manipulación del sentimiento, en fin, son elementos esencialmente románticos, y todo ello se dió en la arquitectura. Resulta difícil escoger en ese bosque de la arquitectura del siglo XIX que es el eclecticismo, pero podríamos citar la barcelonesa iglesia de las Salesas (1884) de Juan Martorell, el palacio de la Diputación de Vizcaya (1897) en Bilbao, de Luis de Aladrén, y la Escuela de Ingenieros de Minas (1886) en Madrid, de Velázquez Bosco, como obras singulares, así como la mayor parte de la mejor arquitectura doméstica de nuestras ciudades en las que se alojó la burguesía. Posiblemente alguien puede censurar las fechas tardías que aquí se manejan para entender aquellas arquitecturas como románticas, sin embargo pienso que lo que tenemos que ajustar no es el contenido sino la cronología. Para tranquilidad de aquellos recordaré que Zorrilla, uno de nuestros más tópicos y conocidos poetas románticos, muere en 1893.

Desearía igualmente señalar la pertenencia de tres eslabones más a la cadena romántica. Me refiero a los que para mí resultan ser los capítulos finales de la arquitectura del siglo XIX, aunque se produzcan ya a comienzos del XX, a saber, el modernismo, el nacionalismo y la arquitectura regionalista. Sin entrar ahora en razonar la vena romántica que recorre el modernismo europeo, cosa que por otro lado resulta prácticamente evidente, diré tan sólo que entre eclecticismo y modernismo no hay ruptura sino continuidad. Entiendo que el modernismo es la expresión última y brillante de todo el proceso ecléctico, siendo sus protagonistas, arquitectos y clientes, los mismos. El Gaudí más poéticamente irracional del parque Güel es el mismo Gaudí que hizo «El Capricho» (1883) en Comillas (Santander). Que es «El Capricho»? Es una arquitectura ecléctica, historicista, modernista? El mismo nombre grita su condición de romántica, como expresión más completa y certera. Por esta y otras razones la propia obra de Gaudí excede y no se ajusta lo que en términos generales se conoce en Europa como modernismo. Algo análogo, pero en otra línea, sucede con Domènech y Montaner, quien se declaraba «convicto de eclecticismo», y sin embargo pasa

por ser, y con razón, una de las figuras mas representativas de nuestro modernismo. Como tal lo acreditan el Palacio de la Música y el Hospital de San Pablo, ambas obras levantadas en Barcelona en los diez primeros años de nuestro siglo, en las que resultaría difícil separar dónde terminan los elementos eclécticos y cuándo comienzan los modernistas, siendo unos y otros fruto jugoso de una fuerte sensibilidad romántica⁽¹⁾.

La identidad de la arquitectura con su tiempo fue, como hemos dicho, preocupación sostenida a lo largo y ancho del siglo XIX, pero no fue menor el anhelo por encontrar una arquitectura propia, identificada con un país determinado y con un paisaje concreto. Aquella daría lugar al capítulo de las arquitecturas nacionales y ésta a la arquitectura regional. Nación y región, historia y paisaje, son los elementos que subyacen en esta búsqueda de una arquitectura que políticamente quiere comprometerse con la construcción de las nacionalidades en Europa y con la personalidad diferencial de las regiones. Es muy sintomática la petición del comité organizador de la Exposición Universal de París de 1900, al dirigirse a los países participantes, solicitando que escogieran para sus pabellones oficiales la arquitectura que juzgara mas representativa para que sirviera de símbolo político-arquitectónico. España, bajo los efectos todavía de su derrota y pérdida de las colonias en el llamado Desastre del 98, acudió a París con un pabellón ideado por Urioste, en el que se daban cita las formas renacentistas que tuvieron vida bajo el Imperio, en los años de Carlos V, en el deseo de recordar a Europa que hubo tiempos mejores, en su historia como los que ahora la arquitectura evocaba.

A su vez, el largo capítulo del regionalismo alcanza un reparto muy interesante por toda la geografía española, cuya desigual naturaleza, orografía, clima, historia, etc., había ido produciendo una arquitectura con fisonomía, materiales y soluciones constructivas propias que no eran sino la respuesta adecuada al medio natural. Este regionalismo como aquel nacionalismo, tuvo una fuerte carga emocional, unos postulados teóricos y unos intérpretes literarios, que envuelven de nuevo la creación arquitectónica en un fenómeno mas amplio teñido de nostalgias y empeños románticos. Si bien todas las regiones españolas cuentan con «su» arquitectura regional, son dos las que mas fuerza alcanzaron: la llamada montañesa y la sevillana. Sus protagonistas fueron Rucabado y Aníbal González, respectivamente, autores a su vez de un auténtico manifiesto regionalista (1915) en el que se exaltaban los valores patrios, el culto a la tradición y el arte nacional. Al margen de obras y proyectos singulares como el de un «Palacio para un Noble en la Montaña» (1911) de Rucabado, el regionalismo es un larguísimo y rico episodio de nuestra historia de la arquitectura que culmina, posiblemente,

con la Exposición Ibero-Americana (1929) de Sevilla, donde se dieron cita las arquitecturas regionales mas dispares⁽²⁾, que representan el inequívoco final de un dilatado proceso romántico⁽³⁾. Por aquellas fechas el naciente racionalismo y todo el Movimiento Moderno combatirían la forma y el fondo, la literatura y el sentimiento de estas arquitecturas que, variando de rostro, habían mantenido latiendo un mismo corazón.

Como punto final mencionaré así mismo esa otra historia de la arquitectura del hierro que corre paralela a la anterior, en la que arquitectos e ingenieros utilizaron los nuevos materiales que la Revolución Industrial puso a su alcance. Con ellos, con el hierro, el acero y el vidrio se crearon nuevas imágenes vinculadas a la industria, transportes, comercio, etc., en las que con frecuencia se reconocen mundos afines a la imaginación de Julio Verne⁽⁴⁾. Palacios de Cristal, como el del Retiro madrileño (1887), mercados neogranadinos como el de Alfonso XII en Málaga (1879), o Quioscos de música como el de la Guardia (Alava), estaciones de ferrocarril como la del Norte de Valencia (1909 y ss.), puentes como el de Triana de Sevilla (1845), o el de Pino de Zamora (1894), el puente transbordador de Vizcaya sobre la ría de Bilbao (1893), los desaparecidos faros de las islas de Buda y Baña (Tarragona), son muestras de una arquitectura que sin tener nada que ver con la historia tradicional de la construcción y empleando materiales «duros» no por ello dejaban de expresar su talante romántico, de la mano en este caso del progreso y de los nuevos temas arquitectónicos que aquél exigía. El ingeniero hubo de medirse con el desafío de la Naturaleza, con el empuje y fuerza de sus vientos, salvar el vano natural de los tajos fluviales, iluminar las costas, dar cobijo a las máquinas de vapor, etc., y si bien es cierto que el frío cálculo le ayudaba a moverse con seguridad, ésta no era tanta que descartara el riesgo que convierte el oficio en aventura⁽⁵⁾.

NOTAS

(1) Antal, F., *Clasicismo y romanticismo*, Madrid, 1978 (1.ª edición, Londres, 1966).

(2) Estos términos popularizados por K. Clark en su conocido libro *The Gothic Revival*, cuya primera edición data de 1928, tienen aplicación en otros episodios de la historia estilística de la arquitectura.

(3) Réau, L., *La Era romántica. Las artes plásticas*, México, 1958, p. 146.

(4) Middleton, R. y Watkin, D., *Arquitectura moderna*, Madrid, 1979 (1.ª ed., Milán,

1977); Mignot, C., *L'Architecture au XIX.º siècle*, Friburgo (Suiza), 1983. En este grupo habría que incluir igualmente el ya clásico libro sobre este periodo de Hitchcock (*Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Madrid, 1981, 1.ª ed., Harmondsworth, 1958), quien evita sistemáticamente el término romántico, salvo para matizar el neoclasicismo de 1800. Hitchcock prefiere utilizar los términos pintoresco o neogótico para referirse a arquitecturas de un romanticismo palpable, considerando neogótico, por ejemplo, al Gaudí anterior a 1900, extremo que no comparto.

- (5) Honour, H., *El romanticismo*, Madrid, 1981 (1.ª ed. Harmondsworth, 1979.)
- (6) Catálogo de la Exposición sobre la *Imagen romántica de España*, Madrid, 1981.
- (7) Lankheit, K., *Revolución y Restauración*, Barcelona, 1967 (1.ª ed., Baden-Baden, 1965).
- (8) Waughan, W., *Romantic Art*, Londres, 1978.
- (9) Chueca, F. y Miguel, C. de, *Juan de Villanueva*, Madrid, 1949, p. 260 y ss.
- (10) Navascués, P., *Una villa suburbana: «La Alameda de Osuna»*, *Estudios Pro-Arte*, 1979, núm. 2, pp. 6-25.
- (11) Navascués, P., «Arquitectura y escenografía», Catálogo de la Exposición *Arquitectura teatral en España*, Madrid, 1984, pp. 53-63.
- (12) Muñoz Morillejo, J., *Escenografía española*, Madrid, 1923, p. 208.
- (13) Cit. por E. Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, 1967, vol. I, p. 172.
- (14) Para el arte romántico español, aunque muy general, resulta útil el libro de J. F. Ráfols, *El arte romántico en España*, Barcelona, 1954. Vid. igualmente I. Henares, *Romanticismo y Teoría del Arte en España*, Madrid, 1982.
- (15) Navascués, P., *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973, pp. 90 y ss.
- (16) Tubino, F. M., *La Corte en Sevilla. Crónicas del viaje de SS. MM. y AA. RR. a las provincias andaluzas*, Sevilla, 1862.
- (17) Vid. nota 15, pp. 139-140 y 241.
- (18) Navascués, P., «La influencia francesa en la arquitectura madrileña del siglo XIX», *Archivo Español de Arte*, 1982.
- (19) Navascués, P., y Aguilar, I., «Introducción a la arquitectura de las estaciones en

España», en el Catálogo de la Exposición *El mundo de las estaciones*, Madrid, 1980, pp. 139-230.

- (20) Lampérez, V., *Arquitectura civil española*, T. I., Madrid, 1922, p. 321.
- (21) Cit. por L. Menéndez Pidal en *La Cueva de Covadonga*, Madrid, 1956, pp. 159-165.
- (22) Navascués, P., *Del Neoclasicismo al Modernismo. La Arquitectura*, Vol. V de la «Historia del Arte Hispánico», Madrid, 1979. En esta obra hay abundante información sobre las obras citadas en este artículo.
- (23) Navascués, P., «Arquitectura del siglo XIX: las fachadas de la catedral de León», *Estudios Pro-Arte*, 1977, núm. 9., pp. 51-59.
- (24) Navascués, P., «El arquitecto Juan de Madrazo y Kuntz», en el Catálogo de la Exposición *Los Madrazo: una familia de artistas*, Madrid, 1985, pp. 81-98.
- (25) Navascués, P., «Arturo Mérida y Alinari (1849-1902)», *Goya*, 1972, núm. 106, pp. 234-241.
- (26) Navascués, P., *Un palacio romántico*, Madrid, 1983.
- (27) Navascués, P., «El Paseo de la Castellana (Lo que el tiempo se llevó)», *Lápiz*, 1985, núm. 28, pp. 28-33.
- (28) Navascués, P., «El problema del eclecticismo en la Arquitectura española», *Revista de Ideas Estéticas*, 1971, núm. 114, pp. 111-125.
- (29) Barcia, R., *Nuevo Diccionario de la Lengua Castellana*, París-México, 1883, p. 376.
- (30) Catálogo de la Exposición *L'Art en France sous le Second Empire*, París, 1979, p. 84 y ss. Sobre Lassus vid. la monografía a él dedicada por J. M. Leniaud (París, 1980).
- (31) Vid. nota 22.
- (32) Villar, A., *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla (1900-1935)*, Sevilla, 1979.
- (33) Navascués, P., «Regionalismo y arquitectura en España» (1900-1930), *Arquitectura y Vivienda*, 1985, núm. 3.
- (34) Navascués, P., «La arquitectura del hierro en España durante el siglo XIX», *Construcción, Arquitectura, Urbanismo*, 1980, núm. 65, pp. 42-64.
- (35) *Ingeniería en la época romántica. Las Obras Públicas en España alrededor de 1860*, Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1983 (Interesante recopilación gráfica con una presentación de J. Benet).

